

Silviano Santiago

LEBENSFREUDE UND MACHT

I. Die Literatur Brasiliens nach '64 - einige Überlegungen

Wir müssen Brasilien geben, was es nicht besitzt, was deshalb bis heute nicht gelebt wurde, wir müssen Brasilien eine Seele geben, und dafür ist jedes Opfer großartig, erhaben. Und uns gibt dies Glück. [...] Aber was bedeuten Ewigkeit oder Berühmtheit unter Sterblichen? Ich jag' sie zur Hölle. Geistig liebe ich Brasilien nicht mehr als Frankreich oder Cochinchina. Aber ich lebe nun mal in Brasilien, und für Brasilien habe ich alles geopfert. (Mário de Andrade, 1924)

Beginnen wir mit einer grundsätzlichen Unterscheidung zur thematischen Kennzeichnung der Literatur Brasiliens nach '64. Für diese Literatur ist die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen nicht mehr erstes und beherrschendes Thema. Dieses Thema wurde im allgemeinen im Rahmen eines Bewußtseinsprozesses von Personen gestaltet, die der Arbeiter- und Landbevölkerung angehörten, und wurde von verdeckter (mitfühlender) oder offener (radikaler) Kritik an der Landoligarchie und dem städtischen Unternehmertum begleitet. Das Spiel zwischen den gegensätzlichen gesellschaftlichen Kräften ließ bisweilen die mittleren ländlichen und städtischen Schichten der Gesellschaft unbeachtet und schien im Medium literarischer Gestaltung eine optimistische, geradlinige Entwicklung vom Kapitalismus zum Kommunismus in Brasilien vorwegnehmen zu wollen. Optimismus und Utopie verbündeten sich, den definitiven Sieg der Linken anzukündigen.

Die Literatur nach '64 unterscheidet sich von der engagierten Literatur, die ihr vorausging, in der schrittweisen Abkehr von diesem Thema und findet so zu ihrer thematischen Originalität. Der Verzicht auf dieses Thema bedeutet nicht, daß wirtschaftliche und gesellschaftliche Gleichheit erreicht wäre, daß die Utopie zur Alltagswirklichkeit geworden wäre. Das Gegenteil trifft

zu. Die Ungleichheit in Lateinamerika wurde auf derartige Weise und durch so unvorhersehbare Gewalt verschärft, daß es naiv wäre, der von den Modernisten gestalteten politischen Überwindung der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen nach '64 noch Gültigkeit beizumessen.

Zaghaft, doch dann wie unter Zwang, begann man in der brasilianischen Literatur seit dem Sturz des Goulart-Regimes und dem Militärputsch von '64 darüber nachzudenken, wie Macht in Ländern arbeitet, deren Regierungen sich für den uneingeschränkten Kapitalismus als Norm für den Fortschritt der Nation und des Wohlstands der Bürger entschieden haben.

Mit der Reflexion darüber, wie Macht ausgeübt wird, fand die Literatur Brasiliens nach '64 zu einer radikalen und vernichtenden Kritik an jeder Form von Autoritarismus, vor allem aber jener Form, die für die Militärs in Lateinamerika bezeichnend ist, wenn sie bei der Machtergreifung Gesetze zur nationalen Sicherheit erlassen.

Parallel zur thematischen Verschiebung kommt es zu einer wichtigen Kursänderung im linearen Entwicklungsprozeß des Modernismus, die sich als Bruch zeigt. Dieser Bruch bestimmt den Beginn einer neuen Epoche unserer Literaturgeschichte: der postmodernen. Sie verdient eine Untersuchung im breiteren ideengeschichtlichen Zusammenhang, den man heute allgemein als postmodern bezeichnet.

Stilistisch konnte die brasilianische Literatur nach '64 einerseits an die Vergangenheit anknüpfen, insofern sie - nach dem genialen Werk von Guimarães Rosa und dem universalistischen Bemühen der unterschiedlichen Konkretismen - ästhetischen Prinzipien folgte, die der Realismus der dreißiger Jahre begründet hatte, andererseits konnte sie sich auch der zeitgenössischen hispanoamerikanischen Literatur annähern, wenn sie sich von einer naturalistischen Darstellung wegen großer Probleme mit der politischen Zensur lösen mußte. Im zweiten Fall erreicht der literarische Text eine metaphorische oder phantastische Ausdrucksform, die es bei uns bis dahin praktisch nicht gegeben hat. Die Literatur nach '64 knüpft also entweder an eine Stiltradition an, die den dreißiger Jahren verpflichtet ist, oder an einen den Lateinamerikanern gemeinsamen Stil, immer unter Beibehaltung der thematischen Obsession, von der wir sprachen.

In der Kritik an Autoritarismus und Militärherrschaft weicht die Literatur Brasiliens nach '64 von den dreißiger Jahren auch ideologisch ab. Damals verbrüderten sich Schriftsteller der unterschiedlichsten politischen Schattierungen widersprüchlicherweise in einer radikalen Absage an den klassischen Liberalismus. Man wies das allgemeine Wahlrecht zurück und plädierte für die Machtübernahme durch einen charismatischen Führer, dem man die Geschichte des Landes anvertrauen wollte. Getúlio Vargas' Projekt eines totalitären Regimes war eines von vielen. Er siegte, weil er es geschickt verstand,

die vorhandenen unterschiedlichen konservativen Kräfte in Brasilien und im Ausland zu einen. Nach '64 begannen sich die unterschiedlichen Linksgroupierungen zu einer breiten Front zusammenzuschließen, die jede Form der Diktatur, selbst die des Proletariats, zurückwies. Als Vertreter des Autoritarismus blieben allein die alten "compagnons de route" zurück, die sich weigerten, die eigene Vergangenheit als Militärs zu überdenken, wie im Fall von Luiz Carlos Prestes.

Die Selbstkritik auf ideologischer Ebene macht für sich allein schon die bedeutsame thematische Neuorientierung verständlich, von der wir im künstlerischen Bereich sprachen. Es handelt sich um eine allgemeine Veränderung, die das gesamte Kräftespiel auf der politischen Bühne des Landes betrifft und die zuerst den Ausbruch des Verlangens nach Demokratie ermöglichte, wobei der Begriff in der Folge an semantischer Unklarheit leiden sollte - und noch immer leidet. Den Begriff der Demokratie findet man heute in Reden sowohl der Rechten, die sich durch Straßendemonstrationen des Volkes verletzt fühlt, wie der Linken, die wieder Sitze im Nationalparlament erhält. Diese Unbestimmtheit und politische Ungenauigkeit wiegt schwer. Sie symbolisiert einmal mehr die Trägheit der brasilianischen Sozialgeschichte, symbolisiert die Zweideutigkeit und Feigheit, die rhetorischen Strategien und die Verschlagenheit jener Phasen der Geschichte, die man gewöhnlich Übergangsphasen nennt, die es aber letztlich doch nicht sind.

Das Hervortreten der Arbeiterpartei (Partido dos Trabalhadores) in den siebziger Jahren, ihr Bündnis mit den sozialen Bewegungen der Minderheiten und die mögliche Einbindung von ökologisch orientierten Gruppierungen sind nicht nur Zeichen einer weiteren internen Uneinigkeit der sogenannten "partidão", wie viele andere in der Vergangenheit. Hier wird vielmehr die Notwendigkeit eines neuen Programms zur politischen Beteiligung der Landbevölkerung und der Arbeiterschaft in den Städten sichtbar, ein Programm, das auf die neuen dunklen Zeiten hiesiger Machtauswüchse eingestellt ist. Es handelt sich nicht nur um einen Kampf gegen die bürgerliche Macht in Gestalt eines bürokratischen, gesetzgebenden und rechtsprechenden Zentralismus. Der Kampf ist breiter und muß breiter angelegt sein, denn die Macht nimmt im täglichen Leben des Staatsbürgers die ungewöhnlichsten Formen an und schafft auf Schleichwegen - beginnend mit der Leugnung der Verschiedenheit - repressive Kräfte zur Uniformierung in rassistischer, sexueller, verhaltensmäßiger, intellektueller und anderer Hinsicht.

Die Verschiebung der Fragen von und über die Unterdrückten zur breitangelegten Infragestellung des Unterdrückers (der Stellung, aus welcher er spricht, Anweisungen gibt, Gesetze diktiert; der Art und Weise, in der er, selbst wenn er revolutionär ist, doch konservativ sein kann, etc.), diese Verschiebung ist keine bloß rhetorische Wende nach dem Geschmack militär-

strategisch kalkulierender Politiker. Die Verschiebung ist im Zentrum der Jugendrevolten zu suchen, die sich in den sechziger und siebziger Jahren vervielfachten, und in ihren nach Freiheit drängenden Ausbrüchen, die, wie wir wissen, zunächst durch das "Free Speech Movement" an der Universität Berkeley und durch die Ereignisse vom Mai '68 in Paris inspiriert wurden. Die jungen Menschen der Ersten Welt waren einander durch eine universitäre Erziehung verbunden, die letztlich dazu führte, der Großbourgeoisie das alleinige Anrecht auf Hochschulausbildung abzuspochen. Sie wollten der gesamten Gesellschaft ihre authentischen Werte weitergeben und traten für ein ethisches (und nicht pragmatisches, wie es in den traditionellen politischen Parteien Praxis ist) Verständnis der menschlichen Beziehungen innerhalb der sozioökonomischen und politischen Ordnung des Kapitalismus ein. Dazu erklärten sie die unterschiedlichen repressiven Kräfte, die auf dem Status quo beharren, zu ihrem grundsätzlichen Feind, und zwar sowohl auf der Ebene der Mikro- wie auch der Makrostrukturen.

In der Folge kam es in der lateinamerikanischen Studentenpolitik zu einer überraschenden Wende. Die in den fünfziger Jahren typische Haltung der Brasilianischen Studentenvereinigung (União Brasileira de Estudantes), die in dem 'Slogan' "Yankee, go home" zum Ausdruck kommt, rückt in den Hintergrund. Das Bild bestimmen nun die jungen freiheitsbesessenen Amerikaner und Europäer, die mit den Stimmen von Joan Baez oder Bob Dylan, Jim Morrison oder Jimi Hendrix, von John Lennon oder Mick Jagger, von Chico Buarque oder Caetano Veloso Ausdruck finden.

Die Studenten der Länder der Ersten Welt beschäftigten sich vor allem mit den Mikrostrukturen der Repression durch die Macht (von hier rührt das Aufkommen eines befreiten Neo-Individualismus in den siebziger Jahren, der zuerst in Anarchie einmündete und danach in einen Narzißmus, der der Konsumgesellschaft zugute kam). Eben diese Studenten überdachten aber auch die weltweite Rolle der führenden westlichen Länder. Sie entdeckten sowohl die Gefahren des Rüstungswettlaufs, der die Verantwortung für eine drohende nukleare Apokalypse trägt, wie sie der Film *Zabriskie Point* zeigt, wie auch die großen Opfer der Gegenwartsgeschichte, die Länder der Dritten Welt. Die Studentenrebellion begründet ihre Suche nach dem "neuen Menschen" nicht in den politischen Parteien der Linken, die durch die russische Revolution inspiriert wurden, sondern in Che Guevara und Kuba. Zugleich reagiert sie auf radikale Weise gegen die militärischen Interventionen der Großmächte zugunsten des europäischen Kolonialismus (in den afrikanischen Ländern) oder zugunsten des amerikanischen Kolonialismus (in den asiatischen Ländern) und gegen die wirtschaftlichen Interventionen der Multis zugunsten des amerikanischen Neo-Kolonialismus (in den lateinamerikanischen Ländern). Die Bewegungen gegen den Vietnamkrieg, von den Sit-ins in

Rektoraten oder auf öffentlichen Plätzen bis hin zur Verbrennung von Reservistenausweisen, machen das deutlich.

Die Landguerilla der Dritten Welt ist Modell für die Stadtguerilla der Ersten Welt, und wenige Monate später gibt es keinen Unterschied mehr. Wichtig wird die Theorie der Brennpunkte, die 1001 Vietnams, von denen Che Guevara spricht. Hier ist das gemeinsame Moment, das die Befreiung des vietnamesischen Volkes mit den Black Panthers verband, das den Expansionismus Kubas nach Lateinamerika und den bewaffneten Kampf gegen die Militärdiktatur in Brasilien rechtfertigte, und das die Jugend der achtundsechziger Generation in Paris mit den mexikanischen Studenten, die Tlatelolco überfielen, zusammenbrachte.

Das Schlimmste der geschichtlichen Entwicklung sollte mit der Reorganisation der Rechten in den Ländern der Dritten Welt noch kommen. Hier und dort wurden in nationalem Rahmen (wenn auch beschlossen durch die amerikanische Regierung) repressive und totalitäre Regime eingesetzt. Sie verfügten über eine organisierte und bürokratisierte Gewalt, wie es sie seit den Unabhängigkeitsbewegungen gegen den europäischen Kolonialismus im 18. Jahrhundert nicht gegeben hatte, die aber von fern an die Ausrottung der Indios und an die Foltern der Sklaverei erinnerte.

Mit den "siegreichen" Ereignissen der siebziger Jahre fügte man nun nach und nach dem Bruch der sechziger Jahre Korrekturen an. Wo 'Befreiungsbewegung' stand, mußte man 'Unterdrückungsregime' lesen; wo 'Phantasie an die Macht' stand, mußte man 'Folter durch das Militär' lesen, und so weiter. Da solche Korrekturen unklug und entmutigend für die Massenmedien gewesen wären, mußte man sie notwendigerweise hinter einer Fassade verstecken. Diese Fassade kennen wir, und eben die achtziger Jahre machten es sich zur Aufgabe, sie aufzudecken. Es ging darum, die Wirtschaft der verschiedenen lateinamerikanischen Länder den Normen des technologischen Kapitalismus anzupassen. Man etablierte die autoritäre Herrschaft einer bürokratisierten Technokratie, die durch Rationalisierung des Fortschritts und mit Hilfe der außer Zweifel stehenden Kompetenz der Techniker für die Modernisierung der verschiedenen Staaten der südlichen Hemisphäre verantwortlich sein sollte. In diesem Sinne befürwortete man den massiven Einfluß von ausländischem Kapital. Hinter der Fassade des Wirtschaftswunders, hinter Autoritarismus und Unterdrückung sieht man heute die Realität einer Auslandsverschuldung, die für den in unseren Ländern uneingeschränkt herrschenden Kapitalismus kennzeichnend ist.

In diesem größeren Zusammenhang läßt sich die revolutionäre Reaktion der brasilianischen Intelligenz auf den Militärputsch von '64 und seine Verschärfung ab '68 besser verstehen.

Zum "Hand in Hand gehen", das uns Carlos Drummond de Andrade in den dreißiger Jahren nahelegte, kam es nicht. Der revolutionäre und hoffnungsvolle Gemeinschaftsgeist, von dem in den dreißiger und vierziger Jahren alle in utopischer und chaplinesker Weise redeten, hat seine Daseinsberechtigung als Voraussetzung des Kampfs durch die unerwartet gewaltsame Auflösung der Kräfte der Linken verloren. Gewalt fand man auf der Straße, in der fortschreitenden Militarisierung des Staates, in der Art und Weise, in der sich die führende Schicht das Recht bewilligte, den Bürger im Namen der nationalen Sicherheit zu unterdrücken. Mit den Ausweisen und Namensschildern, die man beim Eintritt in ein öffentliches Gebäude oder Büro verlangte, wurde sie auf beinahe unsichtbare Weise sichtbar. Mit den Karteikarten, die von den Bewohnern eines Hauses für den Fall einer späteren Polizeikontrolle auszufüllen waren, zeigte sie sich auf unsichtbare Weise. Die Gewalt konnte praktisch vollständig unsichtbar werden, wenn man an die Massenmedien denkt - insbesondere an das Fernsehen -, die staatlich geleitet wurden und unschwellig die Gesellschaft kontrollierten. Sichtbare wie unsichtbare Gewalt reduzierten die Gedankenwelt und das Aktionsfeld der nicht angepaßten Bürger (darunter auch die des Künstlers) auf ein Minimum.

Halten wir fest: Die erschrockene und entrüstete Entdeckung der Gewalttätigkeit der Macht ist das wichtigste thematische Kennzeichen der Literatur in Brasilien nach '64. Sie thematisiert die unterschiedlichen Ursprünge der Macht, sei es in der abendländischen Gesellschaft und der kolonialen Zeit Brasiliens oder im "Tenentismo" in den dreißiger Jahren und im "Estado novo", wie auch in unserer Zeit, die den politischen Apparat durch die Zensur auf gefällige Weise vor der Presse schützt. Man reflektiert über die umfassenden und zentralisierten Formen der Macht wie auch über ihre überall auftretenden unzähligen Kleinstformen im Alltag. Die Reichweite der unterdrückenden und rachsüchtigen Macht kann allumfassend oder örtlich begrenzt sein. Es gelingt ihr so auf wirksame Weise, die Angriffe, die von der kritischen Vernunft und den großen Anliegen des Jahrhunderts gegen sie geführt werden, zu neutralisieren. So behandelt der brasilianische Schriftsteller nach '64 die wichtigen universellen und utopischen Themen der modernen Zeit nur am Rande, wie er auch Abstand von den klassischen nationalen Themen hält, und diskutiert weiterhin erbarmungslos die 1922 aufgekommen Themen von der unabdinglichen industriellen Modernisierung des Landes.

Man entscheidet sich im allgemeinen für Themen aus den Bereichen des Privaten und des Alltäglichen, die Hautfarbe, den Körper, die Sexualität, die zum Hebel werden können, um ein Gegengewicht gegen die starren und unzerstörbaren Zwänge im militarisierten Staat und die Einkerkierung der Bevölkerung in "natürliche" Grenzen des Landes zu schaffen.

Muß man nach dieser Skizzierung der Situation annehmen, daß der Ansatz der neuen Literatur im Vergleich etwa zu dem der dreißiger Jahre rückständig ist? Kann man sagen, daß die brasilianische Literatur nach '64 eine Literatur der Entfremdung ist und selbst zur Entfremdung beiträgt?

Die besten Werke der literarischen Produktion nach '64 zeigten weder künstlerische Rückständigkeit noch politische Entfremdung. Man hatte vielmehr gründlich begriffen, daß die so sehr geforderte Modernisierung und Industrialisierung Brasiliens (die, offen gesagt, der Kern der modernistischen Idee war und in den politischen Programmen sowohl der Rechten wie auch der Linken der dreißiger Jahre stand) letztlich mit Maschinengewehrsalven, Gummiknüppeln und Totschlägern in einer Eskalation militärischer und politischer Gewalt betrieben worden war, die beispiellos ist in der Geschichte dieses Landes, das sich schon durch eine europäische Kolonisation, die sich heute anerkanntermaßen fragwürdiger Mittel bediente, außerhalb der allgemein geltenden Leitvorstellungen von Gerechtigkeit befindet.

Die Frage nach der Macht korrekt stellen (und das tat der beste Teil der literarischen Produktion), heißt bereits, die Mauern angreifen, die errichtet wurden, um zu verhindern, daß der Bürger nachdenkt, seinen Handlungsraum absteckt und deutlich hörbar seine Stimme erhebt. Es heißt, das Land auf eine notwendige Demokratisierung hin ausrichten, auch wenn diese bisher nur institutionelle Form erreicht hat. Es bedeutet weiter, gegen das Schweigen anzurennen, zu dem der bereits wirtschaftlich Unterdrückte verurteilt wurde, als er seine gesetzlich verankerten Rechte als Arbeiter verlor. Und es bedeutet, allen und jedem Stimme zu verleihen, damit sie politisches Wünschen und Wollen auf nationaler, gemeinschaftlicher und beruflicher Ebene zum Ausdruck bringen können, so daß nach und nach ihres Namens würdige Regierungen und gewerkschaftliche Organisationen entstehen können.

Man kann zwar sagen, daß die Problematisierung zeitgenössischer Fragen von weltweiter Bedeutung im Verzug war, aber man kann nicht behaupten, daß die von der Literatur aufgeworfenen Fragen rückständig waren. Festzuhalten ist, daß es sicherlich Rückständigkeiten gab, allerdings in der sozialen Geschichte des Landes, bei den Versuchen, die Gesellschaft gerechter und egalitärer zu gestalten. Und etwas wurde offenkundig. In den zwanzig Jahren, die auf '64 folgten, entschlossen sich die Machthaber, die Masken abzulegen und offen für das einzutreten, was in den Tropen seit jeher offenkundig war: die konservative Macht.

Man wußte, daß die Macht dort draußen existierte, aber wie von ihr sprechen, ohne an ihr teilzuhaben, ohne ihr Gesicht noch ihre Hände zu kennen. Nach '64 zeigte die Literatur, daß die Machthaber in Brasilien tatsächlich Augen und Ohren, Mund und Nase haben wie jeder andere, ungerechte Hände und vor allem Intelligenz, um sich auf unbestimmte Zeit an der Spitze

des Landes zu halten. Heute bleibt man der konservativen Macht entweder fern, oder man ist nicht unschuldig. Mit einem Mal gibt es nicht mehr die zahllosen frommen Bilder der nationalen Pontius Pilatus, Zuckerrohr- und Kaffeeplantagenbesitzer und Industriemagnaten. Nach und nach verschwinden, in einem höchst begrüßenswerten Lichtungsprozeß, die grotesken, primitiven und tierischen Karikaturen der Inhaber der reaktionären Macht (die eben als Karikaturen Erkennen verhinderten). Ich denke hier an die zahlreichen bekannten Karikaturen von Affen oder anderen Vierfüßlern aus populistischen Zeiten.

Zur Beschreibung der reaktionären Macht als ein konkretes Wesen mit Körper und Verstand mußte der brasilianische Künstler (und der streitbare Intellektuelle überhaupt) sich von ihr distanzieren. Deshalb ist die politische Haltung in der Literatur nach '64 die der völligen Ablehnung aller und jeder entwicklungspolitischen Maßnahmen für das Land und aller Programme der nationalen Integration und Planung. Die gute Literatur nach '64 übernahm sicher aus diesem Grund nicht mehr den erbaulichen Sozialoptimismus von einst, der in der gesamten ihr vorausgehenden politischen Literatur zu finden ist. Aus eben diesem Grund verzichtet der literarische Text auch auf pathetische Töne und rhetorische Kunststücke. Die gute Literatur nach '64 zieht es vor, harmlos wie Risse im Beton zu scheinen und sich mit leiser, unterhaltender Stimme in gedämpftem Gesprächston einzuschmeicheln.

Was früher als großes Geheimnis des Zauberers Machado de Assis gegolten hatte, wird nun zur Erkenntnis aller. In einem Land rhetorischer und jesuitischer Tradition weiß man endlich, was Optimismus und Rhetorik verdecken. Inzwischen versteht man, Rhetorik des Optimismus und Optimismus der Rhetorik zu unterscheiden. Es ist nie zu spät!

Da die Literatur nach '64 ihren erbaulichen und konstruktiven sozialen Optimismus verliert, kann sie auch nicht in einem Zusammenhang mit der unmittelbar vorausgehenden literarischen Produktion der sogenannten demokratischen Jahre von 1945 bis 1964 gebracht werden. Beim Aufbau Brasílias aus dem Nichts - Traum jedes Architekten und ideale Metapher für den avantgardistischen Künstler -, bei der massiven Verpflanzung einer ausländischen Automobilindustrie ins Land, in den Worten eines Theoretikers der konkreten Poesie, der Gleichgesinnte dazu aufforderte, "Gedichte auf der Ebene der rational durchdachten und produzierten Dinge" zu schaffen, dort überall wehte der Wind eines Gründeroptimismus internationalen Typs, demzufolge das Wohl und das Gute in der Kapitalisierung lagen, in der Kapitalisierung der menschlichen Arbeitskräfte und der ausländischen und nationalen wirtschaftlichen Mittel. Dabei ging es auch um die 'Kapitalisierung' eines brasilianischen Wissens, das zugunsten eines starken und mächtigen,

eines wagemutigen und zukunftsgläubigen nationalen Staates arbeiten würde, der international eine nie dagewesene Explosivkraft erlangen würde.

Das alte Brasilien verjüngte sich damals mit dem Serum der Industrialisierung und des ausländischen Kapitals. Die Erkenntnis der Unterentwicklung, die in den dreißiger Jahren den eiteln Traum von einem paradiesischen Land zerstörte, schuf seit den fünfziger Jahren die historische Grundlage für eine auf ein Entwicklungsland zugeschnittene Politik. Die Grundlegung eines Denkens der Linken in den dreißiger Jahren war die Gewähr für die Einrichtung des ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Die SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste) war der Roman des Nordostens in Form von Projekten, die für die progressive ländliche Oligarchie annehmbar waren. Und so ging es weiter.

In den neunzehn Jahren, die '64 vorangehen, war die brasilianische politische Ethik eine Ethik des Handelns, aber des blinden Handelns, zumal die national gesonnenen Staatsideologen glaubten, ethische Prinzipien, die sich aus der Reflexion über das Handeln ergeben, könnten nur auf schon Geschehenes folgen. Zur Erhellung der Ethik des optimistischen brasilianischen Konstruktivismus, den wir hier zu umschreiben versuchen, seien nur zwei halbisierte Beispiele erwähnt. Symptomatisch für die Texte der Zeit ist die Abwesenheit des Arbeiters - man kann erst über ihn sprechen, wenn er zu existieren begonnen hat. Bei uns gibt es ihn aber noch nicht, und deshalb ist er auch im Universum unserer Überlegungen "kein Thema". Vielleicht ist dies der Grund, warum die Gewerkschaftsbewegung während jener neunzehn Jahre nur wenig erreichte, und warum sie - im Gegensatz dazu - seit Mitte der sechziger Jahre eine starke Belebung erfuhr. Symptomatisch ist weiterhin das Ausbleiben jeglicher Reflexion über das Publikum in den metaliterarischen Texten jener Zeit. Die Literaturproduzenten und -theoretiker sollten sich dann mit dem Publikum auseinandersetzen, wenn das ganze Land alphabetisiert wäre. Bis dahin sollte unsere Literatur im Vakuum des kulturellen Marktes produziert werden. So wenig man das Thema der sozialen Revolution aufgreift, so wenig diskutiert man auch die Wirksamkeit des künstlerischen Textes. Wenn man in den Jahren unmittelbar vor '64 darüber diskutiert, dann spricht man vom Publikum nur als amorph, passiver und leicht manipulierbarer Masse.

In den hier beispielhaft zitierten Fällen bleibt die Frage nach den Machtverhältnissen ungestellt, statt dessen gewinnt immer mehr eine Ideologie an Bedeutung, die sich der Xenophobie bedient, um ihre Blindheit zu verbergen, und die, wie wir auch schon sahen, im Slogan "Yankee go home" ihren Ausdruck findet. Der wenn auch gerechte Kampf gegen den amerikanischen Imperialismus verdeckte die tief liegenden internen sozialen Probleme und verstellte den Blick auf die Problematik der Macht im eigenen Lande.

Diese schwebte wie eine - goldene, aber durchsichtige - Aura um die wenigen privilegierten Häupter, und ermöglichte so vorhersehbare wechselseitige Ablösungen der Führungskräfte in Wirtschaft, Politik, Gesellschaft, Kunst etc.

Die Jahre vor '64 geben sich als demokratische aus. Treffender sind sie vielleicht als weniger zentralistisch zu charakterisieren. Da das Charisma des Oberhaupts die Form abgab, in der die Massenmedien die Stimme und das Bild des höchsten Meisters und der Landes- und Gemeindemeister vermittelten, ohne an ihre Aura zu rühren, denn sie waren auf deren Gelder angewiesen, bedienten sie sich des Charismas, um die öffentliche Neugier anzustacheln und die Wahlspektakel an den verschiedenen Orten der Macht vorzubereiten. Damit wird verständlich, wie das Fernsehmodell von Assis Chateaubriand, ein zugleich dezentrales und allmächtiges Fernsehtz, entstehen konnte. (Die Fernsehanstalt Rede Globo kehrt geschickterweise das Programm von Chateaubriand in sein Gegenteil um und paßt sich so den Gegebenheiten von '64 an. Um die Rivalen aus ihrem Herrschaftsbereich zu verdrängen, zentralisiert die Rede Globo und entmündigt die verschiedenen Fernsehstationen mit Sitz in den Hauptstädten der Bundesstaaten. Mit anderen Worten, man geht dazu über, von den Regionalstationen Sendezeiten "zu kaufen", und verhindert so die bisherige Produktionstätigkeit vor Ort.) Verständlich wird auch die große Bedeutung von Zeitschriften mit nationaler Verbreitung, wie *O Cruzeiro* und *Manchete*, deren Basis die Photographie war (die Photographie von Personen und ihren Taten). Das Charisma ist also die Form, in der der Politiker (und selbst der Künstler, sofern Intellektueller) ständig als "nationales Gewissen" auftrat, ohne daß in seiner Stimme das zentralistische Befehlsgehebe oder das geheime Streben nach der Macht durchschienen. Das Befehlsgehebe war nicht deutlich erkennbar, weil die Machthaber es durch eine dezentralistische Attitüde zu überspielen suchten, was letztlich zur optimistischen Rhetorik in bestem populistischen Stil führte. Die endgültige Verlegung der Hauptstadt der Republik nach Brasilia und die mangelnde Flexibilität der Programme zur nationalen Integration, die beim Putsch von '64 aufgestellt wurden, bereiten dieser wohlthuenden politisch-ideologischen Auflösung des Nationalen ein tragisches Ende.

Die Generation, die vor '64 herrschte, verwaltete Ämter zugunsten des eigenen Namens. Die eigene Person im richtigen Amt. Der Verlust des Amtes in der Verwaltung der öffentlichen und nationalen Angelegenheiten war sicherlich nicht so verhängnisvoll, wie man denken und vermuten mag, und wie uns die Ex-Isebianer glauben machen wollen. Im Gegenteil ermöglichte der Verlust zum ersten Mal allen und unterschiedslos, die Aura der Macht wahrzunehmen. Man konnte ihr Gesicht erkennen. Das Gesicht des Charismas. Das Gesicht der populistischen Rhetorik. Da es nicht die Stärke der bra-

silianischen Intellektuellen ist, auf den narzißtischen Spiegel zu verzichten (möge Mário de Andrade mir verzeihen), durchschaute man die Aura der reaktionären Macht erst, als sie das Haupt des anderen schmückte; oder besser, das des Usurpatoren. Viele der Ehemaligen, die die Macht verloren haben, suchen immer noch blind das einstige, ihnen angemessene Amt, den verlorenen eigenen Namen, als könnten Amt und Name in den achtziger Jahren noch dieselben sein. Ihnen blieb die Treibhauspflege des eigenen Namens an unangemessenem Ort.

Wenn der Literatur nach '64, wie oben gesagt, der erbauende Sozialutopismus fehlt, so denke man nicht, daß der beste Teil der literarischen Produktion der letzten Jahre hinfällig sei, am Boden liege, von düsterem Pessimismus durchdrungen sei, und angesichts der politischen Übergriffe der Diktatur eine rein negative Haltung verinnerlicht habe. So wie die Frage nach der Macht im Staat das Thema der Ausbeutung (die man selbstverständlich als Horizont nicht aus den Augen verlor) in den Hintergrund drängte zugunsten der Reflexion darüber, wer und was sich hinter ihr verbirgt und die ersehnte soziale Gleichheit unmöglich macht oder erschwert, so verschwand der manichäische Gegensatz von Optimismus und Pessimismus, der uns und unserer Presse seit der Veröffentlichung des *Retrato do Brasil* durch Paulo Prado (1927) so sehr gefiel. Man gibt den manichäischen Gegensatz nicht auf, um festzustellen, wir alle seien Optimisten und Pessimisten, je nach Gelegenheit. Dies gäbe den Begriffen keine neue Bedeutung und zeigte lediglich eine gewisse komplizenhafte Toleranz, im Sinne der Opportunisten der ersten und letzten Stunde. Schauen wir uns im Alltagsleben um, finden wir nach '64 weder das Lächeln noch die Niedergeschlagenheit, weder den Sambinha Bossa-Nova noch den Samba-Canção von Dolores Duran. Tonangebend ist die Stimme von Caetano Veloso, in der Tropicália: Lebensfreude, Lebensfreude ("alegria, alegria")!

Die Sensibilität für das Unbestimmte in den manichäischen Gegensätzen findet sich zwar schon in den zwanziger Jahren bei Mário de Andrade, verharret aber bis in die sechziger Jahre im Schweigen. Um deskriptives Instrumentarium zur Wissensfindung zu werden, müssen die manichäischen Gegensätze einem Prozeß der sprachlichen Bearbeitung unterzogen werden, den Mário selbst "Desassoziiierung von Wörtern" ("desassociação de palavras") nennt. Er empfiehlt zum Beispiel die Trennung des Wortes Glücklichein (felicidade) von seinem Korrelat Genuß (prazer), und öffnet so einen Weg, der es erlauben soll, die klassische Bedeutung des Begriffs aufzulösen und zu einer exakteren Verbindung zu finden, die erklären hilft, was man tatsächlich erfahren hat. Die Definition "Der Schmerz selbst ist eine Art Glücklichein" ("A própria dor é uma felicidade") findet sich unzählige Male in seinem Werk, als ob er ihre Legitimität und Zeitlosigkeit bezeugen wolle. Das

Glück, in der unerwarteten Verbindung mit dem Schmerz als Korrelat bei Mário, scheint mir dem dionysischen und nietzscheanischen Schrei der Lebensfreude in der brasilianischen Kultur nach '64 nahe zu sein, einem Schrei, der in eben dem Moment ausgestoßen wurde, als der Körper des Künstlers durch Repression und Zensur gefoltert wurde.

Für Mário de Andrade besaß die Auflösung des klassischen Begriffs "Glücklichsein" zumindest zweifache Funktion: 1) sein intellektuelles Handeln vom Bravsein eines Graça Aranha zu distanzieren, der eine oberflächliche Lebensfreude, Vorbote des Siegeroptimismus nach dem Geschmack der künftigen Faschisten, verkündete. 2) die jungen Genossen vor den Schäden zu bewahren, die der Anatolismus bei den jungen Brasilianern zu Beginn des Jahrhunderts angerichtet hatte. Den jungen Carlos Drummond, eines der Opfer des Meisters Anatole France, belehrt Mário: Anatole

machte die armen Jungen kaputt, machte aus ihnen verbrauchte Schlappschwänze ohne Haltung und ohne Mut, die daran zweifeln, ob sich überhaupt etwas lohne, die am Glücklichsein zweifeln, die an der Liebe zweifeln [...]. Das ist es, was dieser Scheißkerl tat.

Wie wir gerade sahen, sollte die Auflösung des Begriffs 'Lebensfreude' ("alegria") in den Jahren nach '64 die künstlerische Produktion vor einer bloß negativen Haltung bewahren, sie darüber hinaus aber auch von Ressentiments befreien. Ressentiments waren die einleuchtendste Antwort der traditionellen Linken auf den repressiven Autoritarismus und auf den Verlust des Amtes in der öffentlichen Administration gewesen.

Das Ressentiment hätte den Intellektuellen dazu geführt, sich - widersprüchlicherweise - erneut durch ein systematisches Nein zu behaupten. Es war die Lebensfreude, die dem Künstler die Möglichkeit gab, sich mit einem Ja - immer in Opposition zu den Kräften des Terrors, der Zerfleischung und des Schmerzes - zu behaupten, auch wenn er dafür den Weg der "sinnlichen Ausschweifung" ("dérèglement de tous les sens") gehen oder "die Tore der Wahrnehmung" ("as portas da percepção") öffnen mußte. Befreit von der Macht, verstand der Künstler die korrumpierende Rolle einer Befehlsgewalt bar jeder ethischen Reflexion. Zur politischen Inexistenz verurteilt, verlor er weder sein Talent noch seine Kraft. Ohne Amt in der öffentlichen Verwaltung nahm der Intellektuelle einen günstigeren Standort ein, von dem aus er die prekäre Konstruktion des Militärputsches von '64 (die als unüberwindlich ausgegeben wurde) angreifen konnte, ohne sich dabei zu kompromittieren.

Die Lebensfreude zeigte sich in Ausschweifung und Gelächter, in Parodie und Zirkus oder im menschlichen Körper, der ein Höchstmaß an Genuß und Lust im eigenen Schmerz suchte.

Die heitere Selbstbehauptung des Individuums in einer Gesellschaft, die zugleich autoritär und repressiv war, bildete vielleicht den Grundgedanken der guten Literatur nach '64. In Verbindung mit Analyse und radikaler Kritik der Macht bekräftigte diese Idee die Notwendigkeit einer demokratischen Gesellschaft in Lateinamerika. Und dank der Distanz zu den regierenden Militärs bewahrte sie darüber hinaus das oppositionelle Denken und Handeln vor der Verstrickung in Ressentiments und in den Totalitarismus.

Widersprüchlicherweise waren die Repräsentanten der Macht optimistisch und traurig, während die Regimegegner als Opfer sich heiter behaupteten. Die Militärdiktatur zerrieb sich in diesem Kräftespiel, während sich die brasilianische Gesellschaft wie nie zuvor auf eine legitime Regierung vorbereitete. Möge sie nicht enttäuscht werden.

II. Fiktionale Prosa nach '64

Was zu Beginn der '60er Jahre in Brasilien ein Roman ist und was nicht, ist schwer zu klassifizieren. Man steht vor einem Aufbrechen der traditionellen Regeln der Gattung - übrigens ein Kennzeichen von Augenblicken literarischen Übergangs -, wenn die Muster, die die Ästhetik einer Gattung in einer bestimmten historischen Phase festlegen, sich als unzureichend erweisen (oder als repressiv oder als widersprüchlich) und nicht mehr den Ausdruck neuer Ängste und ursprünglich dramatischer Situationen ermöglichen. Es scheint, daß der Roman nur dann zu neuer Meisterschaft gelangen kann, wenn er vorübergehend steuerlos ist und Konventionen aufgibt. Wer hätte es am Ende der zwanziger Jahre gewagt, die *Memórias sentimentais de João Miramar* oder *Macunaíma* als Roman zu bezeichnen? Wäre ohne sie *Grande Sertão: Veredas* möglich gewesen? James Joyce hatte das Glück, T. S. Eliot als Rezensenten seines Romans zu finden (s. den Artikel "Ulysses, Order and Myth"), aber eine Romanautorin vom Rang einer Virginia Woolf rümpfte angesichts des beunruhigenden *Ulysses* in ihrem Tagebuch bestürzt die Nase. Wenn es auch heute noch irgendwelche Einwände gibt, diese Werke zur Gattung Roman zu zählen, so kommen sie aus einem äußerst konservativen intellektuellen Lager. Eine solche konservative Haltung stellt eine sinnlose Verteidigung von vergangenen Werten einer Gesellschaft dar, die sich in Veränderung befindet. Verhielte es sich anders, so wäre dies keine konservative Haltung und verdiente die Achtung aller.

Rein gattungsspezifisch gesehen gibt es wenig Gemeinsames zwischen *Sempreviva* von Antônio Callado und *Zero* von Ignácio de Loyola Brandão,

zwischen *Os sinos de agonia* von Autran Dourado und *Ordem do dia* von Márcio Souza, zwischen *Tebas do meu coração* von Nélida Piñon und *Com licença eu vou à luta* von Eliane Maciel, zwischen *A festa* von Ivan Angelo und *Maíra* von Darcy Ribeiro, *Essa terra* von Antônio Torres und *As parcelas* von Lya Luft, zwischen *Lucio Flavio, o passageiro da agonia* von José Louzeiro und *Confissões de Ralfo* von Sérgio Sant'Anna. Wenn wir dieser (notwendigerweise unvollständigen) Aufzählung die verschiedenen Titel von Prosawerken mit deutlich autobiographischer Anlage von Fernando Gabeira bis Marcello Paiva hinzufügen, kämen wir zu dem Schluß, daß die formale Anarchie ein wesentliches Faktum der Gattung Roman ist.

In den dreißiger Jahren, nur um den Kontrast aufzuzeigen, war die Situation anders. Es gab größere Übereinstimmung unter den Prosaautoren über die Regeln zur Abfassung eines Romans.

Die formale Anarchie darf bei der Beurteilung der zeitgenössischen Prosaliteratur nicht a priori als negativer Tatbestand verstanden werden. Sie beweist im Gegenteil die Vitalität einer Gattung, die fähig ist, aus der eigenen Asche neu zu entstehen. Sie zeigt die Geschmeidigkeit einer Form, die sich in idealer Weise neuen und unterschiedlichen dramatischen Situationen anzupassen vermag. Und sie ist Ausdruck der Kreativität des Romanciers, der stets eine eigene Sprache und einen eigenen Weg sucht. Aus diesem Grunde entsteht der Roman - im Gegensatz zu den anderen größeren Gattungen - eben dann, wenn man an der 'Imitatio' als Antrieb zu Neuem zu zweifeln beginnt. Von allen Gattungen ist der Roman, wie die Angelsachsen sagen, die eigentlich gesetzlose (lawless). Als unabhängige Gattung, als moderne Gattung, da frei von den Vorschriften der klassischen Dichtkunst, entsteht der Roman als Konsequenz einer Suche nach Selbsterkenntnis rationaler Subjektivität. Ian Watt untersucht in seinem großartigen Buch *The Rise of the Novel* die engen Beziehungen zwischen dem englischen Roman des 18. Jahrhunderts und dem kartesischen Denken.

Auch wenn die formale Anarchie die Landschaft der brasilianischen Prosa der letzten Jahre zu beherrschen scheint, deutet dennoch alles darauf hin, daß unsere Romanautoren, die zu den Wurzeln der Gattung zurückfinden möchten, um sie der zeitgenössischen brasilianischen Wirklichkeit anzupassen, sich gleichermassen vom Bestreben nach Selbsterkenntnis im Akt des Schreibens leiten lassen. Wenn es eine Übereinstimmung zwischen der Mehrheit unserer heutigen Prosaschriftsteller gibt, dann ist es die Vorliebe für Memoiren (Geschichten eines Clans) oder für die Autobiographie mit dem Ziel der politischen Bewußtseinsbildung des Lesers. Selbstverständlich ist diese Tendenz im brasilianischen Schrifttum nicht neu. Wir möchten aber sagen, daß sie nie so explizit in der Prosa präsent war und daß damit die Grenzen zwischen dem Diskurs der 'mémoire affective' und der Rhetorik

dichterischer Fiktion, zwischen den Gattungen Memoiren und Roman, wie sie die traditionelle Literaturwissenschaft definiert hat, noch fließender werden. Wir wissen zum Beispiel, daß das Bedürfnis, Erinnerungen niederzuschreiben, eine starke und durchgängige Komponente unserer besten modernistischen Prosa ist. Aber die Art und Weise, in der dieses Bedürfnis in der fiktionalen Literatur zum Tragen kam, war weniger deutlich als bei Rachel Jardim, Paulo Francis oder Eliane Maciel, um nur einige wenige Namen zu nennen. Wenn Lins do Rêgo am Ende seines Lebens nicht *Meus verdes anos* geschrieben hätte, dann besäßen wir nicht die volle Gewißheit, daß die "Fiktion" von *O menino de engenho* so weitgehend autobiographisch ist. Das gleiche trifft auf Oswald de Andrade und sein spätes Werk *Sob as ordens de mamãe* zu, das auf *João Miramar* folgt.

Diese Vorliebe für Erinnerungen in der Prosa stellt nicht nur die traditionelle Definition des Romans als Fiktion in Frage, sondern wirft darüber hinaus ein schwerwiegendes Problem für den Kritiker oder Wissenschaftler auf, der sich an die neuen Tendenzen theoretischer Reflexion über Literatur hält, Tendenzen, die alle auf alleiniger Beachtung des Textes bei der literarischen Analyse bestehen. Nachdem sich das Rückgrat der (fiktionalen oder vielleicht auch nicht fiktionalen) Prosa einmal von der Fingierung zur "mémoire affective" des Autors oder gar bis hin zu seiner persönlichen Erfahrung verschoben hatte, verfielen wir in eine Art Neoromantik, die in unserer Zeit tonangebend ist. Aus gutem Grund können wir heute sagen, daß der Interpret ein Werk verfälscht, wenn er es nicht auch als eine Zeugenaussage sieht, wenn er nicht die verbürgte Erfahrung am eigenen Körper hinter dem Geschriebenen berücksichtigt.

Es ist hier nicht unsere Aufgabe, einen Ausweg aus diesem methodologischen Engpaß zu finden. Wir haben es an anderer Stelle versucht und dabei, ohne wissenschaftliche Strenge und ohne Beachtung der herrschenden Vorstellungen vom Roman, die Möglichkeiten der fiktionalen Imagination bis ins letzte ausgeschöpft in dem Bemühen, Fiktion und persönliche Erfahrung des Autors einander anzunähern (s. *Em liberdade*). Es ist jedoch angebracht, ständig die Aufmerksamkeit auf diese Probleme zu lenken, sie für andere, kompetentere Wissenschaftler offenzulegen, um nicht auf voreilige und ausschließende Definitionen des heutigen "Romans" zu verfallen, und um Mißverständnisse in der wissenschaftlichen Literatur zu vermeiden, die mit Sicherheit eine bessere Kenntnis der uns interessierenden Epoche und ihrer literarischen Produktion beeinträchtigen würden. Ein Zeitgenosse muß mit weitfassenden und großzügigen Kategorien arbeiten. Die nachfolgende Zeit und ihre Kritiker werden die Möglichkeit und die Bereitschaft zu ihrer Vervollkommenung und Verfeinerung haben, ohne die Gefahr unbewußter Ausklammerungen, die das Erbe einer repressiven Tradition sind.

Im Gegensatz zu Christopher Lasch, der bei der Analyse der siebziger Jahre in den Vereinigten Staaten den narzißtischen Aspekt der kulturellen Produktion von heute betonte (s. *The Culture of Narcissism*), glauben wir nicht, daß das Problem bei uns so einfach ist. Die persönliche Erfahrung des Schriftstellers, erzählt oder dramatisiert, bringt als Hintergrund für die Lektüre und Diskussion philosophische, soziale und politische Probleme in das Werk ein. Es ist keine Frage, daß der Körper des Autors auf der Bühne des Lebens oder der des Papierbogens auf narzißtische Weise ausgestellt ist, aber die Fragen, die er stellt, erschöpfen sich nicht in bloßer Nabelschau, wie eine neokonservative Kritikerin der Kulturproduktion Brasiliens es sehen will, jedenfalls nicht in den besten Werken. Die autobiographische Erzählung katalysiert eine Reihe von allgemeinen theoretischen Fragen, die nur durch ihre Vermittlung korrekt gestellt werden können. Diente Sartre das Theater nicht als ein wirkungsvolles Mittel, um theoretische Fragen seines philosophischen Werkes zu verdeutlichen?

Worum geht es in unserem Falle? Zunächst um ein gewisses Mißtrauen gegenüber einem Geschichtsverständnis, das zur Globalisierung und zur Indifferenz gegenüber dem Individuum im sozialen und politischen Gewebe neigt, wie man es bei Hegel findet und bei anderen bedeutenden revolutionären Philosophen, die an ihn anknüpfen. Dann um den Mißkredit einer totalitären und diktatorischen Regierung und um den Intellektuellen von heute, der auf eine politische Lösung setzt, die sich an revolutionären demokratischen Prozessen inspiriert, aber ohne sich dabei erneut dem klassischen wirtschaftlichen Liberalismus anzunähern. Weiterhin um eine Lebenskraft, die das Begehren bejaht, Freiheit und Genuß pflegt und einen Menschen schafft, der das Gefallen am Märtyrertum und am Schmerz im Zivilisationsprozess verachtet. Schließlich noch, aber weniger dringend, um die nationale Frage.

Kommen wir zu diesem Fragekomplex. Auf die von Zensur und Repression des Militärregimes ausgeübten Zwänge gab die Literatur eine erste, verdeckte Antwort im Medium eines phantastischen Handlungsgeschehens und eines von Traumelementen durchsetzten Stils. Das verwickelte Spiel der Metaphern und Symbole vermittelte eine radikale Kritik sowohl an den diktatorischen Makrostrukturen des Machtapparats in Brasilia wie auch an den Mikrostrukturen, die den Autoritarismus des zentralen Modells im Alltag reproduzierten. Es gab weiterhin den Reportageroman (mit deutlichem Einfluß der 'faction' von Truman Capote und anderer, einer Mischung aus 'fact' und 'fiction'), in dem die Willkürakte der militärischen und politischen Gewalt während der harten Jahre des Ermächtigungsgesetzes Nr. 5 (Ato Institucional Nr. 5) enthüllt wurden, Willkürakte, die vor der Bevölkerung durch die Presse- und Fernsehzensur geheimgehalten worden waren.

Dies waren die beiden beherrschenden Linien in den ersten Jahren der sogenannten "Öffnung". Mit der Rückkehr der politisch Exilierten setzt sich dann das Erzählen in autobiographischer Form durch. Stellen wir einige geschichtliche Überlegungen an, um bei der Analyse und Beurteilung des neuen Materials Mißverständnisse zu vermeiden. Das autobiographische Erzählen war schon seit Beginn der sechziger Jahre das Hauptvermächtnis der älteren Modernisten an die jüngere Generation, und zwar von Carlos Drummond de Andrade bis zu Murilo Mendes, von Maria Helena Cardoso bis zu Pedro Nava. Wenn andererseits die autobiographische Form nun mit der Rückkehr der Exilierten an Einfluß gewinnt und sich durchsetzt, dann überschreitet sie, wie wir sehen werden, die Grenzen des bloßen Guerillaberichts.

Es lassen sich einige grundlegende Unterschiede zwischen den späten Texten der Modernisten und denen der Ex-Exilierten feststellen: Die Modernisten waren bestrebt, nicht allein die persönliche Erfahrung einzufangen, sondern auch die des herrschaftlichen Clans, dem sie angehörten. Bei den jungen politischen Autoren finden die familiären Bindungen des Erzählers/der Romanfigur keine Beachtung; das ganze Interesse ist stattdessen auf die politische Entwicklung der kleinen Randgruppe gerichtet. Diese unterschiedliche Perspektive erklärt das übertriebene Interesse an der Zeit der Kindheit bei den Modernisten und die geringe Aufmerksamkeit, die die Exilierten dieser Lebensphase schenken. Will man klassifizieren, so kann man den Text der Modernisten den Memoiren zuordnen (Berücksichtigung des Clans, der Familie), während der Text der jungen politischen Autoren mit Recht mehr autobiographisch ist (zentriert auf das Individuum).

Diese erste Unterscheidung hat auch eine politische Dimension. Der Text der Modernisten neigt mit einer Haltung, die man als "proustianisch" bezeichnen kann, zu einer konservativen Sicht der brasilianischen patriarchalischen Gesellschaft. Sie wird durch die Untätigkeit des Protagonisten vermittelt (der Prototyp ist der Staatsdiener, Sohn der ländlichen Oligarchie). Bei den ehemaligen Exilierten erscheint der Abstand zwischen dem gestern Gelebten und der heutigen Erzählung als beinahe inexistent. Erzählt werden eigene leidvolle Erfahrungen, in denen die Befreiung Brasiliens durch den bewaffneten Kampf auf dem Spiel stand. Wenn aber die Hauptfigur in der Zeit, in der die Handlung spielt (in der Vergangenheit) heroische Züge annimmt, so kann man dasselbe nicht mehr von ihr als Erzähler (in der Gegenwart) behaupten; denn hier muß sie das Scheitern der Unternehmung und die Unzulänglichkeiten des Handelns, das jugendliche und idealistische Ungestüm des politischen Entwurfs der Guerilleros erklären und rechtfertigen. Hinzu kommt, daß das Scheitern des politischen Helden in der Gegenwart der Erzählung nicht die (erwarteten) dunklen und traurigen Züge der Katastrophe annimmt. Der Held predigt im Gegenteil den Heroismus, er versucht,

aus dem Schmerz der Vergangenheit eine Lehre für die Zukunft zu gewinnen, ohne die Freude an den großen Handlungen zu verlieren. Er ist zu der Überzeugung gelangt, daß der Revolution, wenn sie kommen sollte, zunächst die sinnliche Befreiung des Individuums vorausgehen muß. Demgegenüber verbündet sich der modernistische Erzähler im Alter mehr und mehr mit den einstigen Patriarchen der Familien und mit der stoischen Haltung jener, die sich, schon im Besitz einer langen Lebenserfahrung, vor existenziellen Unbilden hüten.

Eine weitere Bedeutung der autobiographischen Berichte der jungen politischen Autoren besteht in ihrem möglichen Beitrag zur besseren Kenntnis unserer Geschichte in der Phase der Ermächtigungsgesetze. In der Regel würde der zukünftige Historiker als Quelle zu den vorgefallenen Ereignissen nur die Version des Militärs (in den verschiedenen IPM-Berichten und in weiteren Dokumenten der Informationsdienste) kennen. Die hier angesprochenen autobiographischen Berichte müssen als Quelle für Interpretationen dienen, die weniger Nachsicht mit der repressiven Lage üben. Die Memoiren der Modernisten hingegen, die fast ausschließlich Lebenserinnerungen aus dem Umkreis der großen Familien der Alten Republik erzählen, interessieren nur bedingt die politische Geschichtsschreibung und mehr die Literaturgeschichte.

Für eine weniger befangene Schweise der sozioökonomischen Werte der Landoligarchie in der Alten Republik ist die Lektüre von Interviews mit Arbeitern, die Ecléa Bosi in ihrem Buch *Lembranças de velhos* in persönliche Erzählungen umformte, unverzichtbar. (Die Erzählungen sind nicht ohne "literarisches" Interesse für alle, die zugestehen, daß es zu bestimmten Zeiten, in denen sich das fiktionale Erzählen verbietet, zu einem Prozeß der Entsakralisierung von Figur und von Methoden des "Schriftstellers" kommt. Die Verantwortung fällt auf die Figur des "Erzählers", der Bescheid weiß und darum die Gabe des Erzählens besitzt.) Sowohl in den memoirenhaften Erzählungen als auch in denen der Ex-Exilierten oder in den Arbeiterberichten ist die autobiographische Ader deutlich an der Textoberfläche sichtbar. Wenn man von der offensichtlichen Unangemessenheit des Vergleichs absieht, kann man sogar behaupten, daß die Texte der ehemaligen Exilierten und die Erinnerungen der alten Arbeiter mit eben dem Schlüssel gelesen werden müssen, den uns Ecléa gibt:

Die Glaubwürdigkeit des Erzählers hat uns nicht beschäftigt. Mit Sicherheit wiegen seine Irrtümer und Versehen letztlich weniger als die Lücken der Geschichtsschreibung. Wir waren an dem interessiert, *was erinnert wurde* (Hervorhebung durch die Autorin), an dem, was ausgewählt wurde, um sich in der Geschichte seines Lebens zu verewigen.

Diese Unbekümmertheit gegenüber der "Glaubhaftigkeit" des Berichts, die selbst der an einer Geschichte der Besiegten interessierte Historiker gestatten konnte, wird erst recht vom Literaturkritiker verziehen. Gerade durch die enge Gasse der Mißachtung der Glaubhaftigkeit kommunizieren Fiktion und Autobiographie, Erfindung und persönlicher Bericht, Geschichten und Geschichte.

Vergleicht man die Berichte der ehemaligen Exilierten und die Erinnerungen der alten Arbeiter miteinander, so findet man das gleiche Bemühen um Gruppen, die von der offiziellen Geschichte an den Rand gedrängt werden. Wenn ich mich nicht irre, fand der autobiographische oder memoirenhaftige Bericht (aus nicht konservativer Sicht) in den Jahren, die auf die Rückkehr der Exilierten folgten, gerade deswegen fruchttragende Verbreitung. Allerdings wird die Marginalisierung als eine Art inneren Exils verstanden: Es handelt sich um bestimmte soziale Gruppen, die innerhalb der brasilianischen Gesellschaft ohne Stimme waren und sind, deren Stimme unterdrückt wurde und es heute noch ist.

Das Aufkommen der Frage der sozialen Minderheiten in Brasilien ist nicht leicht zu erklären, aber ohne Zweifel erwächst sie einer antihegelianischen Bewegung des wuchernden Ego. Man kann zwei Haltungen unterscheiden: Die erste Haltung besteht im Unglauben an revolutionäre Prozesse, in denen allein der Intellektuelle die Ideen liefert und den Hoffnungen des Volkes Ausdruck verleiht. Der Intellektuelle, der nicht den Anderen zu Wort kommen läßt, nicht dessen Stimme sucht, sondern stellvertretend, in Übereinstimmung mit seinen eigenen Werten und also ebenso autoritär wie die zentrale Macht spricht. Die zweite Haltung resultiert aus der Entdeckung, daß das soziale Gefüge aus leidenschaftlichen Unterschieden besteht, und daß Negierung der Unterschiede (im Sinne totaler Vereinnahmung) auch das Massaker der individuellen Freiheit bedeutet, die Unterdrückung der authentischen Möglichkeiten des Menschseins. Bleiben wir zunächst hier stehen, in der Hoffnung, die unabdingbaren Faktoren für die folgenden Überlegungen genannt zu haben.

Die Minderheitenfrage durchzieht die Geschichte (des Abendlandes, insbesondere Brasiliens und ist aktuell in der Forderung gesellschaftlicher Gruppen nach Rechten und Freiheit im Sinne zeitgenössischer Überlegungen in den Humanwissenschaften). Die Frage ist historisch, sobald die Kräfte, die die weiße und patriarchalische Gesellschaft Brasiliens neutralisiert oder verdrängt hat, aktiv werden. Sie ist aktuell, sobald die Mikrostrukturen moderner Repression zur Sprache kommen. Kurz: Die Minderheitenfrage ist die Kehrseite der Medaille des Autoritarismus. Im ersten Fall geht es wesentlich um die Problematik der Indios und der Negersklaven in der abendländischen Zivilisation, wie auch um die Problematik der Frau in der machistischen Ge-

sellschaft. Im zweiten Fall geht es um die Homosexuellen, die Geisteskranken, die Ökologen und jede andere Gruppe, die sich in ihren Bestrebungen nach wirtschaftlicher, sozialer oder politischer Gerechtigkeit gehemmt oder unterdrückt fühlt. Wenn die Minderheitenfrage Eingang in die zeitgenössische brasilianische Prosa (fiktional oder vielleicht auch nicht) gefunden hat, so nicht zuletzt, weil sie sich den revolutionären Subjektivismus der Prosa der Modernisten und der Rückkehrer aus dem Exil zunutze machen mußte.

Die Prosa, die die historische Minderheitenfrage behandelt, präsentiert sich in memoirenhafter Form und kommt damit dem modernistischen Text nahe, bewahrt aber zugleich Distanz durch die unterschiedliche historische Perspektive. Als Beispiel denke ich an den Roman *Maíra* von Darcy Ribeiro, der mit einer Genealogie der Indianer beginnt, oder weiter an *As parceiras* von Lya Luft, wo die Erzählerin/Protagonistin bekennt: "Dies ist, was ich von der Geschichte meiner Herkunft weiß. Eine Frauenfamilie". Ich denke auch an die Romane von Nélida Piñon (insbesondere an *A república dos sonhos*) und an Erzählungen und Romane von Lygia Fagundes Telles. Ich bedauere nur, daß es bis heute kein überzeugendes Beispiel eines Negerromans gibt.

Die Prosa, die die aktuelle Minderheitenfrage behandelt, bedient sich einer Form, die der Autobiographie verwandt ist, und rückt damit in die Nähe der Berichte von zurückgekehrten Exilierten. Als Beispiel denke ich an *Sempre-viva* von Antônio Callado, ein Prosatext, in dem sich die Guerilla und der Kampf um die Erhaltung der Umwelt auf harmonische Weise verbinden; ich denke an den Roman *Em nome do desejo* von João Silverio Trevisan oder weiter an die Berichte von Maura Lopes Cançado.

Im ersten Fall handelt es sich darum, die Geschichte der Nation neu zu schreiben und Licht in das Halbdunkel von individuellen oder geschichtlich-gesellschaftlichen Situationen zu bringen, die durch einen selektiven zivilisatorischen Prozeß im Sinne der weißen, patriarchalischen Herrschaft in den Hintergrund gedrängt worden waren. Im zweiten Fall geht es darum, einer Subjektivität Stimme zu verleihen (z. B. der der Homosexuellen und der Geisteskranken), die durch die verschiedenen Formen eines kastrierenden Autoritarismus bedroht ist.

Der Intellektuelle ist nicht länger der anmaßende Alleininhaber allen Wissens und wird in der Prosa der letzten Jahre zur fragwürdigsten Figur. Ebenso wie die Dezentralisation der Macht ist auch eine einschneidende Dezentralisation der Sprache des Wissens unabdingbare Voraussetzung für die Lösung der Minderheitenprobleme. Der Intellektuelle in den besten neueren Romanen und Memoiren darf sich nicht damit begnügen zu wissen, was er weiß, sondern er muß erkennen, was er mit seinem Wissen verdrängt. Oft bietet das Schreiben die Gelegenheit, gerade mit dem Wissen Wissenslücken

zu artikulieren und so für das Wort des Anderen aufmerksam zu sein. Paulo Francis formuliert es - wohl mit dem Gedanken an die vergangenen, sogenannten "festlichen" Jahre - folgendermaßen:

Der Kopf befreite sich von den Vereinfachungen und Palliativen. Ständig analysiert er und betreibt Selbstanalyse. Er ist meine Hölle und mein Ergötzen, der einzige plausible Beweis, daß ich mich vom Affen weiterentwickelt habe. Ich akzeptiere die Risiken und die Unsicherheit dieser *durch und durch bescheidenen* Freiheit ["liberdade essencialmente modesta"], denn ich finde mich bereit, *von allem und jedem* zu lernen, sofern es mich überzeugt ["do que ou de quem me persuadir"] (Hervorhebungen durch den Autor).

Wissen und Macht sind herausragende Themen der Romane *Cabeça de papel* und *Cabeça de negro* von Paulo Francis und mehr noch in *O afeto que se encerra*, im Roman *A festa* von Ivan Francis und mehr noch in *A serviço del rei* von Autran Dorado, der den Pygmalion-Mythos auf den Zusammenstoß zwischen einem Intellektuellen und einem Regierungschef in der Zeit von Juscelino Kubitschek überträgt.

Parallel zur Hinterfragung der autoritären Vorgehensweisen von zentralisierter Macht gibt es eine begrüßenswerte Wiederkehr der Prosa regionalistischer Prägung, in der Ungerechtigkeiten zur Sprache kommen, die im Namen eines Projekts der nationalen Integration begangen werden, das Ausdruck der Interessen des Südens, oder besser der Achse Rio - São Paulo ist. Diese Romane verkaufen sich gut und finden Anklang bei der Kritik. Als Beispiele seien genannt die Romane von Antônio Torres, Márcio Souza, Benedicto Monteiro und der Roman *Sargento Getúlio* von João Ubaldo Ribeiro. Ich denke auch an die verschiedenen regionalen Bewegungen, denen die Idee der separaten Unabhängigkeit von Europa vorausgeht, und die ihre Streitbanner in den ungerechten Vorgehensweisen der sogenannten inneren Kolonisation finden. Große Werke und große Namen finden sich glücklicherweise außerhalb der Achse Rio - São Paulo.

III. Die Situation des Romanciers

Was ich von der Kritik erbitte, ist Wohlwollen, zugleich aber eine freimütige und gerechte Beurteilung. Applaus, den nicht Verdienst begründet, schmeichelt sicherlich dem Geist und verleiht einen Glanz der Be-

rühmtheit. Wer aber bereit zum Lernen ist und etwas schaffen will, zieht dem Lärm, der schmeichelt, die Belehrung, die weiterhilft, vor. (Machado de Assis, 1872)

Alles weist darauf hin, daß der junge Schriftsteller im heutigen Stadium einer verspäteten kapitalistischen Modernisierung der brasilianischen Gesellschaft das Schreiben nicht mehr als Nebentätigkeit, als nächtlichen Zeitvertreib oder als Wochenendbeschäftigung auszuüben braucht, sondern daß er sich seinem Beruf als Full-time-Job widmen kann wie der verdienstvolle europäische, amerikanische und in neuerer Zeit auch der hispanoamerikanische Schriftsteller. Der Verlag seinerseits wird zum kapitalistischen Unternehmen, sagt man dort doch schon offen, daß man, wie in jedem anderen Industriezweig des Landes, auf den Gewinn schaut. Mehr noch, man erkennt bereits an, daß nicht nur die Drucker oder die Büroangestellten durch das Arbeitsrecht geschützt sind, sondern auch diejenigen, die die Verleger liebevoll "Hausautoren" nannten. Die Modernisierung bewirkt, daß der Verleger die Sprache und die Maske des Mäzenaten am Schreibtisch seines Unternehmens verliert, so wie der Autor die Aura des begabten Dilettanten, die über seinem Haupte schwebte.

Der Vertrag zwischen Autor und Verleger (mit seinen Bedingungen, Forderungen, Rechten, etc.) ersetzt das persönliche Gespräch beim "cafezinho" und regelt die Beziehungen zwischen den Vertragspartnern nach dem geltenden Recht. Zur Ware in der Konsumgesellschaft geworden, hat das Buch nun einen furchteinflößenden (weil unvorhersehbaren) und bestechlichen (weil manipulierbaren) Richter: das Publikum. Das Publikum ist es, das für den Verlag anonym, ökonomisch und autoritär über den "Wert" des Werkes als Ware befindet, so etwa in Meinungsumfragen oder in Verkaufszahlen. Gute Schriftsteller sind die, deren Werke sich gut verkaufen lassen - sagt die Stimme des Gewinns.

Da die Beziehungen zwischen Verleger und Autor angesichts der Tatsache, daß die eine Seite, statt Konzessionen zu machen, um ein vertragliches Gleichgewicht kämpft, nicht mehr so freundschaftlich wie in alten Zeiten sein können, wird die Beteiligung eines ungewöhnlichen Partners zur Erleichterung von Konflikten notwendig: der Literaturagent. Im Spiel von Angebot und Nachfrage versteigert der Agent die künftige Ware und überläßt sie dem Meistbietenden. Dabei nimmt er der Beziehung Verleger/Autor den Zauber persönlicher Begeisterung und Verführung. Dieses dritte Element wird in dem Maße eine überzeugendere Rolle spielen, als es die Tore der Industrie und des ausländischen Marktes für unsere Bücher öffnet. (Unter diesem Gesichtspunkt erhalten Literaturagenten wie Carmen Balcells in Spanien, Ray-Güde Mertin in Deutschland, Alice Raillard in Frankreich oder Thomas

Colchie in den Vereinigten Staaten, um nur einige Namen zu nennen, eine enorme Wichtigkeit.) Über die Ausweitung des brasilianischen und des ausländischen Marktes wird der brasilianische Schriftsteller ökonomisch gesehen (dies ist der positive Aspekt) zur Vollzeitarbeit gelangen können. Schließlich sind diejenigen gute Schriftsteller, die sich hier wie im Ausland verkaufen lassen - sagt der gesunde Kaufmannsverstand.

Es besteht kein Zweifel, daß die Substituierung des paternalistischen Verlegers, der jovial auf die Schultern klopft und regelmäßig Schuldscheine über unzureichende Vorauszahlungen in der Kasse deponiert, durch die vertraglich geregelte Beziehung der an der Herstellung und Kommerzialisierung beteiligten Parteien ein wichtiger Schritt ist, um das im Halbdunkel lebende Wesen, das sich brasilianischer Romanschriftsteller nennt, in ökonomisch, soziale und politische Verantwortung zu führen. Ein Schritt, der auch für die künstlerische Gestaltung des Produkts, den Roman, entscheidend sein wird. Wenn der brasilianische Romancier dieser sich abzeichnenden ökonomischen Realität, den Einmischungen der Verlegerindustrie und den Interferenzen des Marktes bei seiner Arbeit auch nicht enttrinnen kann, bedeutet dies nicht, daß er gute Miene zum bösen Spiel machen und sich mit der Rolle eines passiven Statisten in dieser Komödie unterschiedlichster Täuschungen im heutigen Brasilien abfinden muß. Setzen wir noch einmal an und verzichten dabei auf die marktorientierte Perspektive.

Der heutige brasilianische Romancier muß sich professionalisieren, bevor er ein professioneller Schriftsteller wird. Das Paradoxe dieses Satzes ist nur vordergründig, wie wir zeigen werden, ist es doch im Kern Ausdruck der Ambiguität einer Phase unseres ökonomischen Lebens (des literarischen Lebens im engeren Sinne). In dieser Phase ist die ökonomische Versuchung des Marktes stärker als der heilige Literaturproduzent. Der Romancier möge hell-sichtig auf der Hut sein, bevor es zu spät ist.

Es besteht die Gefahr, daß der Schriftsteller seine Identität und seine soziale Rolle, wie sie von der abendländischen Tradition überliefert wurden, verliert, und daß er stattdessen von den frenetischen Produzenten der Massenmedien eine modern wirkende Maske erhält, die jedoch nur eine Karikatur des Schriftstellers ist. Es ist zu befürchten, daß die Ware eines Romanautors, der das Bedürfnis nach Perfektion und die kommerzielle Unentgeltlichkeit der kunsthandwerklichen Produktion eines Dilettanten nicht mehr kennt, aus Rücksicht auf die Gesetze des unersättlichen Marktes übereilt entsteht, keinen Zusammenhalt hat und fade wirkt. Schließlich bietet der Markt dem Anwärter die Möglichkeit, den Berufsausweis des Schriftstellers zu erwerben, auch ohne das Handwerk zu kennen, und, um eine alte Formulierung von Andre Gide zu gebrauchen, ein "faux-monnayeur" zu werden.

Noch bevor die professionellen Kritiker mit Schiedsrichtergebaren auftreten, sollte der Romanschriftsteller selbst in aller Stille sich und sein Werk analysieren. Die Schriftstellerkarriere kennt weder Aufnahmeprüfung noch Universitätsdiplom oder Begutachtung durch einen Professor, und gerade deswegen ist tägliche Selbstkritik vonnöten, die ihn davor bewahrt, unecht zu sein oder Unechtes als echt auszugeben. Die Kritiker - wenn sie nicht von Neid, Rachsucht oder journalistischer Boshaftigkeit angetrieben werden - die Kritiker sagen nur, was der Autor, hellichtig und aufmerksam, schon von vornherein ahnt.

Die Kritik an der Kritik, in den siebziger und achtziger Jahren so oft im Mund einiger Sänger populärer Musik und ungerechterweise auf das Feld der Künste im allgemeinen ausgeweitet, ist ein deutliches Signal für die kulturelle Krise, die das Land durchmacht. Wenn man das ernste Nachdenken über die Kunst als unnütz und unangebracht zurückweist, bleibt die Bewertung entweder dem sich selbst fördernden Autoritarismus des Künstlers oder dem Publikumserfolg überlassen. Die Kritik an der Kritik ist nur dann gerechtfertigt, wenn letztere - wie Machado de Assis bereits vor mehr als hundert Jahren betonte, als er seinen ersten Roman, *Ressurreição*, veröffentlichte - keine "wohlwollende Absicht" verfolgt, sondern, wie wir gerade sagten, aus Neid, Rachsucht oder Boshaftigkeit ausgeübt wird. Auf diesen gewundenen (wenn auch verständlichen) Wegen der menschlichen Verderbtheit irt die Kritik selbst in kompetenten Händen. Und dagegen muß der Künstler kämpfen, nicht gegen die Kritik an sich.

Mit dem einleitenden scheinbaren Paradox wollen wir sagen: bevor der Romancier sich aus Naivität oder aus ethischer Zügellosigkeit von der Logik der Marktgesetze vereinnahmen läßt, das heißt, bevor er von den Scheinwerferlichtern der Bühne der Kunst im heutigen Brasilien geblendet wird, soll er versuchen, einen erhöhten Standpunkt einzunehmen und zum schärfsten und dringlichsten Kritiker der gegenwärtigen Konsumgesellschaft zu werden. Anstatt internationale Pop-Idole nachzuahmen oder nationale Sternchen wie die Platin-Venus nachzuäffen, wird er dann, dank seiner ethischen und professionellen Rechtschaffenheit sowie der konterideologischen Wirksamkeit seiner dramatischen Prosa, die Werte einer Gesellschaft mitbestimmen, die sich heute gerne als postmoderne bezeichnet.

Bei der verständlichen Euphorie der Literaturproduzenten in den letzten Jahren heißt es, auf viele Mißverständnisse zu achten. Übergehen wir übermäßiges Lob der Presse, und konzentrieren wir uns auf einen Punkt, der sehr delikat ist, da er nicht nur die Kommerzialisierung betrifft.

Ich beziehe mich auf einen Slogan, der von einem erfolgversprechenden Schriftsteller der siebziger Jahre verkündet wurde, dessen Werk es übrigens nicht nötig hatte, sich mit dem Slogan zu rechtfertigen: Das Buch ist eine

Ware wie jede andere, es verkauft sich wie Seife. Das hier angesprochene Mißverständnis besteht in der Tatsache, daß eine solche Formel das Vorhandensein qualitativer Unterschiede zwischen den verschiedenen Produkten, die zum Verkauf stehen, leugnet. Schwerwiegender noch, sie erübrigt ebenfalls das Bemühen, die Qualität von Produkten zu unterscheiden, die in der Vitrine des Buchhändlers scheinbar identisch sind. Wo bleibt da das Unterscheidungsvermögen des Verbrauchers/Lesers? Die marktorientierte Formel 'Alles gilt' geht von der Annahme aus - und verleiht ihr enormes Gewicht - der Käufer urteile nicht. Er kaufe ein Buch, weil es angepriesen wurde, und setze voraus, daß es angepriesen werde, weil es gut sei. Das ist nicht wahr, und wenn es wahr wäre, sind wir alle verloren. Ich erinnere mich an einen alten Film mit Frank Tashlin, in dem eine alte Frau vor dem Fernseher die Produkte der Werbung wahllos konsumierte.

Hinter dem erwähnten Slogan liegt ein noch größeres Mißverständnis: Alles Originelle (Produkt, Thema, Idee, etc.), das einzig und allein die Gesetze des Marktes bewegt und lenkt, wird banal. In diesem Sinne unterscheidet sich die Banalisierung des Buches, die sich hinter der radikal marktorientierten Betrachtungsweise verbirgt, wenig von der vergleichbaren Banalisierung des Körpers in Softpornos. Als bewegendes Thema der letzten Jahre wird der Körper zum Ort der Entdeckung des Seins, zum Quell dionysischer Kraft in Opposition zur apollinischen Kraft. Und die Erotik ist die Energie, die den Körper zu einem nicht-rationalen und nicht-unterdrückten Verhalten treibt. Der Körper ist der Ort der Freiheit, von dem der Schrei des Individuums gegen die repressiven Gesellschaften ausgeht.

Banalisiert in den Softpornos, ist der Körper nur der Ort fleischlicher Vereinigung, wobei selbst die Mannigfaltigkeit sexueller Erfahrungen auf den physischen Genuß reduziert wird.

Eine solche Routine des Sexualgenusses hat nichts mit der Leidenschaft als einer menschlichen Kraft zu tun, die zu Lust und Erkenntnis führt. Es besteht ein Unterschied zwischen der massakrierenden Routine von Muskelübungen (Bodybuilding oder Gymnastikakademie) und dem freien Körper des Negers, der verzückt vor einem Schallplattengeschäft tanzt. Zwischen dem einen und dem anderen gibt es den gleichen Unterschied wie zwischen der Seife, die im Fernsehen angepriesen wird, und dem Buch, welches mit Geschmack und Kritikvermögen gekauft wird. Es ist der Unterschied zwischen der Banalisierung des Körpers und der Erotik als Macht des Wissens. Das eine unterscheidet sich von dem anderen wie der Zwang zur Wiederholung von dem vergnüglichen und dem ungehemmten Spiel der individuellen Freiheit.

Gehen wir davon aus, daß der Roman in einer Konsumgesellschaft wie die Seife banalisiert wird, daß der Romanschriftsteller gezwungen wird, die

Kleidung des Pop-Idols zu tragen, daß das schriftstellerische Können aus Trägheit und Karrieresucht gar nicht erst erworben wird, dann läßt all dies vermuten, daß die neuere Ernte der brasilianischen Literatur nicht gut gewesen sein kann. Aber der Ertrag war gut. Mißverständnisse aufdecken und sie in die Arena der Diskussion tragen, kann noch ein Mittel sein, lieber "die Belehrung, die weiterhilft" zu suchen, als "den Lärm, der schmeichelt", wie uns Machado mahnt, und den Romancier dazu bewegen, sich vor dem vergänglichen "Glanz der Berühmtheit" zu hüten.

Aus dem Brasilianischen von Engelbert Jorißen